Introdução

1 - Disposição

O que motivou este estudo foi o desejo de falar de alguns filmes específicos, pensar seus gestos e suas características, tentar compreender melhor os seus contextos, origens e consequências. Minha hipótese era que as características destes filmes, vistos em conjunto, permitiam um olhar estético e histórico ainda rico - que as consequências destes filmes ainda guardam potência, porque foram percebidas apenas parcialmente, dentro de certos limites próprios do seu contexto. E de certa maneira acreditei que, estudando este assunto, estaria agindo para mudar esses limites. Falando de velhos objetos artísticos pouco lembrados ou menos valorizados, descobrir um brilho que ficou escondido e ilumina algo de novo. Pode parecer um mero truísmo a afirmação de que, ao falar das obras artísticas, as tornamos vivas. Pois que seja, porque me parece importante escolher determinadas obras e resistir ao esquecimento eventualmente destinado a elas.

Para examinar esta hipótese, interessei-me em compreender como alguns cineastas com disposição criativa puderam lidar com um contexto que se tornou francamente desfavorável para sua liberdade inventiva – e se conseguiram reverter os riscos deste contexto a seu favor. Acreditei que examinar esses percursos e suas circunstâncias históricas me permitiria apontar as características específicas daquelas obras e, de certa maneira, apontar certos fatores fundamentais para que se constituíssem como são. Além disso, este estudo foi motivado pela curiosidade em compreender como foram recebidas e o que provocaram estas obras insólitas, estes filmes que - difundidos entre plateias ora restritas, ora numerosas - traziam ruídos estranhos em sua forma narrativa. Minha hipótese, então, era que alguns dos aspectos fundamentais destes filmes conduziram a revisões não apenas sobre as obras destes cineastas, mas dos contextos de forma ampla – e que, se estas revisões não tivessem se realizado, ainda mantinham a potência que mencionei.

O foco deste estudo, então, se fixou em conhecer e compreender as características das trajetórias dos cineastas que, após participarem de movimentos vanguardistas/experimentais no período de auge da contracultura, dos anos 1960 e

1970, para se manterem em atividade profissional acabaram produzindo filmes “vulgares”, aqueles mais mal vistos socialmente entre as produções da indústria cultural.

Logo percebi que teria um bom número de casos para estudar em alguns países. Acabei por decidir então que este estudo iria se restringir à trajetória de dois cineastas específicos, que se enquadraram neste modelo que me interessou. Foi ao ver alguns filmes de Carlos Reichenbach - e, posteriormente, outros de Neville D’Almeida e de Ivan Cardoso - que percebi as singularidades deste percurso: de uma geração de vanguarda aos filmes de gênero considerados vulgares. Decidi então enfocar o trabalho de Reichenbach: analisar as características fundamentais, o contexto e a recepção aos seus filmes que se encaixavam na ótica proposta aqui.

Acreditei que a melhor maneira de tornar claras as características próprias de cada caso que se encaixava neste modelo era observar como percursos semelhantes ocorreram em contextos diferentes. Assim, sempre estive nos meus planos escolher alguns cineastas estrangeiros cujas carreiras podiam se prestar a este estudo: eu pensava a princípio em nomes como os do italiano Tinto Brass ou do polonês Walerian Borowczik. No entanto, já me parecia que o melhor era encontrar contextos não tão distantes – e minha curiosidade se voltava sobretudo para outros países da América Latina. Um amigo chegou a me sugerir dedicar a pesquisa a um determinado cineasta mexicano – mas, graças a uma bolsa que recebi através do convênio da PUC-RJ com a Universidade de Rosário, um dia tive a oportunidade de passar um período na Argentina para conhecer melhor a cinematografia local e prospectar um pouco. Acabei por me interessar pela trajetória de Alberto Fischerman, cineasta já falecido cujos trabalhos ainda são virtualmente desconhecidos fora do seu país. Decidi então observar o percurso de Fischerman, como um paralelo do percurso de Reichenbach, para iluminar os aspectos semelhantes e diferentes entre os contextos.

Desde que o cinema foi criado, talvez pudéssemos apontar em qualquer época a existência de filmes sendo feitos com linguagem experimental - a partir do momento em que fosse necessário definir essa categoria “experimental”, diversa por natureza. As longas carreiras de alguns cineastas fortemente identificados com esse conceito (tão diversos quanto o espanhol Luís Buñuel, o escocês radicado no Canadá Norman McLaren e o norte-americano Stan Brakhage) nos ajudam a crer que, desde o final do século XIX, em algum lugar há gente pretendendo fazer cinema de

maneira diferente do que já conhece. Coisa diversa disso foram os movimentos de vanguarda, marcantes durante um longo período ainda recente, que já há algumas décadas rarearam. Na medida em que ambos os conceitos se entrelaçam, vale notar que, ao longo de sua carreira, tanto Carlos Reichenbach quanto Alberto Fischerman fizeram alguns filmes com características vanguardistas e experimentais. E ambos, para poderem se manter em atividade, em determinados momentos tiveram que se relacionar diretamente com esquemas de produção baseados em modelos mercantis de gêneros cinematográficos, socialmente malvistas por seus apelos às expectativas do público. Meu interesse, então, era analisar como se apresentaram as relações entre estes dois pólos em cada um desses percursos e das obras produzidas.

Para observar como isso se deu, observei como eles tiveram que lidar com as suas circunstâncias históricas, assim como as recepções que tiveram em diferentes épocas. Conforme observou Anatol Rosenfeld certa vez:

Em todas as épocas clássicas o artista aceitou o compromisso entre a encomenda social e o sonho individual: sua obra representava a encruzilhada entre o seu caminho solitário e o caminho coletivo dos outros, tornando-se ponto de encontro e festa de confraternização. E a própria autonomia da arte consiste em aceitar a imposição da encomenda, impondo a ela, simultaneamente, a sua magia.

O artista de poucos recursos, que nunca acerta ou nunca aceita a demanda de nenhum mercado ou de nenhum patrão, tem hoje como sempre o pleno direito de vender sabonete ou de morrer de fome; e esse privilégio é também direito inalienável do cineasta que não aceita compromissos com a empresa. Com uma diferença: o poeta pode expressar-se, guardar os seus poemas na gaveta e aguardar, por assim dizer, o veredicto da posteridade. O cine-diretor, porém, geralmente só se pode expressar se, desde o início, comprometer-se a trabalhar para os contemporâneos – e para o máximo de contemporâneos, pois a empresa não pode esperar a ovação da posteridade ou satisfazer-se com o aplauso de “igrejinhas”.¹

De certo modo, o percurso que me interessou foi aquele que procurou o equilíbrio no fio da navalha – entre a expressão pessoal e a negociação com os modelos narrativos e as expectativas do(s) público(s). Desde o princípio, me guiei pela crença de que observar estas outras formas de fazer cinema, que transgrediam os padrões e, ao mesmo tempo, chegaram a um público numeroso, de certa maneira é uma resistência ao esquecimento histórico, que reforça modelos hegemônicos.

2 - Método

Este estudo é fundamentado na observação analítica das trajetórias dos cineastas em questão, com foco na relação entre os contextos históricos e suas

¹ Em *Cinema: arte e indústria*, livro de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 2009.

propostas estéticas. Não pretendi me deter em análises formais minuciosas, por mais ricas que pudessem vir a ser, porque isso, se levado a cabo até o fim, obrigaria a empreitada deste estudo a ser inteiramente reorientada. A análise crítica, aqui, se dá a partir de uma perspectiva histórica, observando aspectos específicos de cada filme, as propostas estéticas dos cineastas e as reações que eles provocaram. Ao longo dos capítulos, procuro apontar os comentários mais notáveis feitos por críticos e pesquisadores sobre os filmes, movimentos e estilos enfocados aqui. Desta forma, faço uso tanto do material primário obtido em bibliotecas e acervos públicos como dos principais estudos críticos sobre os cineastas em questão e os movimentos de que participaram.

No caso brasileiro, ao longo do primeiro capítulo analisei mais detidamente alguns aspectos do grupo marginalista para apresentar aqueles que, a meu ver, foram determinantes para a formação de Reichenbach. Para isso, começo ligando a tradição experimental e a tradição paródica da cinematografia brasileira com a crise de expectativa que sempre deu o tom de sua relação com público e crítica. Faço isso para apresentar o contexto em que surgiu o dito Cinema Marginal, no final dos anos 1960. Em seguida, apresento alguns dos seus participantes e os filmes que fizeram, assim como as principais questões que enfrentaram diante do público e das circunstâncias históricas. Depois, destaco a corrente do Cinema Marginal que se relacionou mais diretamente com o repertório de cinema vulgar, “cafajeste”.

Procuro então esmiuçar as relações mais fortes que o marginalismo estabeleceu com as correntes artísticas que o antecederam, notadamente o modernismo, o cinemanovismo e o tropicalismo. Comento sobre as principais críticas e diferenças que definiram estas relações, fossem de continuidade ou ruptura. Analiso em seguida as mudanças ocorridas ao longo da década de 1970 no contexto da cinematografia brasileira, comentando sobre a presença do erotismo nos filmes e o esquema de produção que se estabeleceu com o sucesso financeiro dos filmes com este tipo de apelo. Discuto a relação que se estabeleceu historicamente com a produção das pornochanchadas, observando os aspectos preconceituosos e conservadores que se manifestavam tanto nos filmes quanto em seus críticos. Em seguida, analiso a relação história da crítica brasileira com a cinematografia nativa, me detendo sobre o caso (um tanto anfíbio) de Jairo Ferreira. Encerro o capítulo observando a herança deixada pelo marginalismo e a revalorização histórica que os filmes daquela geração ganharam nos últimos anos.

No capítulo dedicado à trajetória de Reichenbach, detive-me sobretudo nos filmes que me pareceram fundamentais na ótica que propus para este estudo: aquele que mais diretamente fez parte do movimento marginalista (*Audácia!*) e aqueles em que ele lidou diretamente com o repertório do erotismo e da comédia popular (*A ilha dos prazeres proibidos* e *O império do desejo*), além de contextualizar os outros filmes que marcaram mudanças de rumo em sua carreira (*Lilian M*, *Alma Corsária*, *Falsa Loura*).

Começo este capítulo tratando da forte relação dos filmes de Reichenbach com a cinefilia e uma longa tradição cultural. Para isso uso conceitos propostos por Gilles Deleuze e, a partir disso, observo como seus filmes guardam diferenças de outros da mesma geração. Em seguida, observo a importância do discurso autobiográfico para compreender o percurso de Reichenbach. Depois, traço um perfil do seu início de carreira e me dedico a relatar algumas reações ao seu primeiro filme, *As libertinas*. Chego então a *Audácia!*, ou *a Fúria dos desejos*. Observo as motivações do filme dentro do seu contexto e as impressões de Reichenbach ao longo dos anos seguintes. Em seguida, apresento material de pesquisa de fontes primárias em torno da recepção crítica a este filme. Trato da crise do marginalismo e do percurso errante que Reichenbach seguiu nos anos seguintes, observando a importância do filme de encomenda *Corrida em busca do amor*, e em seguida trato da recepção crítica ao filme seguinte do cineasta, *Lilian M*.

Analiso então a volta de Reichenbach ao contexto da Boca do Lixo, dedicando atenção às pornochanchadas feitas com o produtor Antonio Polo Galante, *A ilha dos prazeres proibidos* e *O império do desejo*. Após observar características próprias de cada um dos filmes e apresentar observações do cineasta sobre estes filmes, trato da recepção da crítica a estas duas produções. Depois, procuro observar as diferenças que estes filmes estabelecem com os estilos hegemônicos de pornochanchadas e filmes eróticos. Em seguida, analiso os trabalhos seguintes de Reichenbach em esquemas de produção semelhantes e, depois, aponto como ele ganhou prestígio a partir dos anos 1980 e manteve sua produtividade em anos de crise, dedicando atenção principalmente aos filmes que marcaram transições na sua carreira. Finalmente, termino o capítulo observando o papel influente que ele vem tendo nos últimos anos no meio de crítica e cinefilia no Brasil.

O capítulo dedicado ao percurso do cineasta argentino Alberto Fischerman privilegia alguns filmes, mas dedica atenção a todos os dirigidos pelo cineasta. Optei por fazer assim porque a fortuna crítica sobre Fischerman no Brasil é nula, o que me

obrigou a procurar traçar um perfil completo, além de me deter nos filmes que se encaixavam no modelo enfocado.

Início o capítulo com um comentário sobre o desconhecimento mútuo e as impressões superficiais que caracterizam as relações entre as cinematografias regionais. Faço isso para observar como os movimentos cinematográficos mais relevantes da Argentina são pouco lembrados fora do país, guardando diferenças e semelhanças intrigantes com o contexto brasileiro. Analiso como se estabeleceu historicamente o destaque internacional dado a um tipo de cinema mais explicitamente político, em detrimento da maior parte dos filmes da chamada Geração dos 60, observando o papel desempenhado pelo cinemanovismo brasileiro neste contexto.

Em seguida, observo ainda alguns casos argentinos que teriam relações (não tão próximas) com a proposta deste estudo, para depois falar sobre o início de carreira de Fischerman e seu trabalho em publicidade. Depois, comento como surgiu o chamado Grupo dos Cinco e o que o caracterizava naquele contexto, observando também as diferenças que eles guardaram entre si. Passo então a analisar o caso do primeiro filme de Fischerman, *The players vs. Ángeles caídos* (talvez o mais notável marco vanguardista da cinematografia argentina), observando as analogias possíveis entre seu filme e exemplares brasileiros da mesma época. Em seguida, analiso o seu percurso durante a década de 1970, em que não produziu nenhum longa-metragem, mas se envolveu na produção de alguns curtas. Também dedico atenção ao caso da “noite das câmeras despertas”, observando como ele pôs em cena questões importantes do contexto cultural argentino de então. Ao tratar dos anos 1980, analiso as características do primeiro filme de Fischerman do período, *Los días de junio*, feito com bom orçamento, atores célebres e o apoio do INCAA. Em seguida, trato do seu último filme de características experimentais, *Gombrowicz o la seducción*, analisando seus aspectos inovadores, estranhos para a época em que foi feito. Depois, passo a analisar a última fase da carreira de Fischerman, quando se associou a produtores de filmes comercialmente bem sucedidos e se dedicou a dirigir comédias. Comento sobre as diferenças entre estas comédias, apresentando material de pesquisa com a recepção crítica a elas, dedicando maior atenção a *La clínica del dr. Cureta*. Observo então as características mais fortes dos filmes de Fischerman, dividindo-os em três grupos e procurando observar a vitalidade da sua fase final.

3 – Bases

As diferenças entre os conceitos de vanguarda e experimentalismo já foram analisadas por, entre outros, Umberto Eco em “O Grupo 63, o experimentalismo e a vanguarda”, no livro *Sobre os espelhos - e outros ensaios*². Cabe notar que os filmes enfocados aqui dos artistas já mencionados se enquadram em ambos os modelos, segundo os conceitos de Eco.

O conceito de contracultura aqui usado remete ao livro clássico de Theodore Roszak, *A Contracultura*³. O conceito de indústria cultural remete aos textos célebres de Theodor Adorno e Max Horkheimer, reunidos no livro *Dialética do esclarecimento*⁴; assim como às críticas igualmente bem conhecidas aos pressupostos da dupla feitas por Erwin Panofsky no ensaio “Estilo e meio no filme”⁵ (em que, já em 1947, afirmou que a “*exigência de comunicabilidade*” tornava “*a arte comercial mais vital do que a não comercial, e portanto muito mais efetiva para melhor ou pior*”) e por Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados*⁶. Vale notar ainda que Adorno dedicou sua atenção ao cinema novamente num texto publicado em seus últimos anos, intitulado “Transparencies on film”⁷, em que refletiu sobre os valores estéticos que podem ser atribuídos aos filmes – mas ainda com uma visão profundamente negativa para a produção diretamente ligada aos padrões ditos industriais, como os filmes de gênero. Estes textos são fundamentais para se compreender determinadas questões relacionadas à indústria cultural enfrentadas pelos movimentos de vanguarda brasileiros estudados aqui, como o marginalismo e o tropicalismo – vale conferir, por exemplo, como essa crítica tem prosseguimento na entrevista de Caetano Veloso a Augusto de Campos, concedida em 1966 para o livro *O balanço da bossa*⁸. Também fundamentais na análise das questões atuais da relação com os modelos da indústria cultural foram as reflexões de Néstor Garcia Canclini em *Consumidores e cidadãos*, que me ajudaram a

² *Sobre os espelhos - e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

³ *A Contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

⁴ *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁵ Publicado no livro *Teoria da cultura de massa*, organizado por Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz & Terra, 1990 (4ª ed.).

⁶ *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1985

⁷ Artigo publicado originalmente em 1967. A edição a que tive acesso foi a da revista *New German Critique* n° 24/25, outono/1981-inverno/1982.

⁸ *O balanço da bossa*, livro de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1968.

compreender as relações de hegemonia e resistência no contexto do capitalismo contemporâneo e no seu desenvolvimento ao longo das últimas décadas.⁹

Para as definições e os conceitos relacionados à história e teoria do cinema, baseei-me na *Introdução à teoria do cinema*, escrito por Robert Stam,¹⁰ e no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie.¹¹ Para os conceitos fundamentais dos estudos de estética, usei *A ideologia da estética*, de Terry Eagleton.¹² Para compreender o valor das obras enfocadas neste estudo, mesmo consciente dos aspectos subjetivos envolvidos na relação estética com as obras, conforme a análise kantiana¹³, levo em conta os conceitos já mencionados de resistência a modelos hegemônicos, devedores de textos de Gilles Deleuze como “O que é a literatura” (do seu livro *Crítica e clínica*¹⁴) e “O ato de criação”¹⁵.

Procurei então apontar luzes para aspectos em comum entre filmes “invisíveis” (conforme o termo usado por David Oubiña para definir os filmes experimentais de Fischerman). Conforme afirmou Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*:

O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência.¹⁶

Estes conceitos de resistência e de diferença em relação à linguagem hegemônica são importantes para afirmar o valor destes filmes e dos movimentos feitos por estes cineastas. Assim como, especificamente no caso brasileiro, também é fundamental (e profundamente ligado à resistência) o conceito de antropofagia usado neste estudo, que vem dos textos clássicos de Oswald de Andrade.¹⁷

Além destas perspectivas políticas e conceituais, também procurei compreender estas obras sob o aspecto sensível, extático, desconfiando de determinados preconceitos, uma vez que se tratavam de comédias - gênero

⁹ Néstor Garcia Canclini, *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010 (8ª ed.).

¹⁰ Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

¹¹ Jacques Aumont e Michel Marie, *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

¹² Terry Eagleton, *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

¹³ A questão da subjetividade estética é apontada no início do primeiro capítulo da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

¹⁴ *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

¹⁵ Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.

¹⁶ Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

¹⁷ *Obras completas, vol. VI – do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. Ainda sobre esta perspectiva antropofágica, vale relembrar o texto “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago - publicado em *Uma literatura nos trópicos*, Rio de Janeiro: Rocco, 2000, (2ª ed.) – e, do mesmo autor, “Apesar de dependente, universal”, publicado em *Vale quanto pesa* – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

menosprezado em favor dos dramas desde o surgimento da dramaturgia – e de filmes com apelo erótico.¹⁸

4 – Uma erótica da arte?

“*Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte*”. Com esta frase, Susan Sontag encerrou o seu célebre ensaio “Contra a interpretação”¹⁹. Relembro ela aqui porque atinge este ponto já comentado, determinante na crítica kantiana: o que define o valor da experiência estética?

Num texto intitulado “Concrete poetry in digital media – Its predecessors, its presence and its future”, o crítico Roberto Simanowski criou uma parábola crítica para tentar diferenciar experiência intelectual de experiência sensível. Para isso, afirmou que observou conviverem dentro de si “*duas almas*” distintas. Segundo o crítico, ao fazermos nossos juízos de valor artístico, todos nós precisamos equilibrar o que nos demandam estas duas “almas” que coexistem de forma esquizofrênica em nosso pensamento: tratam-se de uma alma “interpretativa”, que procura desvendar significados, e uma alma “sensitiva”, cuja base é unicamente impressionista e sensorial.²⁰

Usando a metáfora proposta por Simanowski, como se pode criticar um filme por ser “pornográfico”? A “alma interpretativa” consideraria que uma obra artística precisa fazer mais do que provocar a libido – ela precisa criar sentidos e significados que estimulem o interesse intelectual do espectador. É possível pensar em filmes eróticos (inclusive entre as chamadas pornochanchadas) que poderiam provocar este interesse? Sim, é possível – este um assunto a se tratar mais à frente. Mas antes disso é preciso pensar no que a “alma sensitiva” (ou “espetacular”) poderia considerar como uma experiência estética rica diante de um filme erótico – ou pornográfico.

¹⁸ Amos Vogel analisou essa relação entre invenção cinematográfica e erotismo na parte do seu livro *Film as a subversive art* dedicada a tratar das “*Armas da subversão: os temas proibidos do cinema*”. Nova York: D.A.P., 2005 (2ª ed.). Sobretudo nos capítulos “Ataque ao puritanismo: a nudez” e “O fim dos tabus sexuais: cinema erótico e pornográfico”, Vogel tratou da força estética de filmes tão diversos quanto *The bed* (1967), de James Broughton, *Barbarella* (1968), de Roger Vadim, *O último tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci, e *History of the blue movie* (1971), de Alex de Renzie. É uma pena que Vogel não tenha visto alguns dos filmes comentados nos próximos capítulos.

¹⁹ Susan Sontag, *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

²⁰ “Concrete Poetry in Digital Media - Its Predecessors, its Presence and its Future”, artigo de Roberto Simanowski disponível em <http://dichtung-digital.mewi.unibas.ch/2004/3/simanowski/index.htm>.

Qual seria a diferença entre eles? O que define um filme como pornográfico, ou seja, como algo desprovido de valor estético?

No seu livro *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*, Umberto Eco examinou a questão:

Um moralista diria que um filme é pornográfico se contém cenas explícitas e minuciosas de atos sexuais. Mas em muitos processos por pornografia demonstrou-se que algumas obras de arte contêm esse tipo de cena em função de propósitos realísticos (mostrar a vida como ela é) ou éticos (condenar a sensualidade apresentada) e que, de qualquer modo, o valor estético da obra como um todo redime a obscenidade das partes. (...) Um filme pornográfico deve satisfazer o desejo que o público tem de ver cenas de sexo explícito, mas não pode ficar uma hora e meia mostrando sexo sem parar, pois isso seria cansativo para os atores – e em última instância também para a plateia. Assim, é preciso distribuir os atos sexuais ao longo da história. Entretanto, ninguém tem a menor intenção de investir tempo e dinheiro numa história razoável, nem os espectadores têm o menor interesse na história, porque só estão ali esperando as cenas de sexo. (...) Assim, tudo o que não é sexo explícito tem de levar o mesmo tempo que levaria no cotidiano – enquanto os atos sexuais têm de levar mais tempo do que levariam na realidade. Então, essa é a norma: quando duas personagens de um filme demoram para ir de A a B o mesmo tempo que demorariam na vida real, podemos ter absoluta certeza de que estamos diante de um filme pornográfico. Naturalmente, as cenas de sexo explícito também são indispensáveis.²¹

Vale insistir nas ressalvas feitas por Eco: nem todos os filmes feitos deste modo são de fato pornográficos; e as cenas de sexo explícito também são indispensáveis. Isto nos permite lembrar que também há diversos filmes que usam como recurso estético esta impressão de “tempo real” (como é o caso de *Festim Diabólico*, o clássico de Hitchcock), ou seja, a impressão de que o tempo narrativo é o mesmo tempo de duração da obra. Assim, ele notou que o indício do “tempo da vida real” também pode ser usado com propósitos estéticos mais “nobres”.

Portanto, segundo a perspectiva de Eco o filme pornográfico não tem intuito estético: ele cumpre apenas a tarefa de dar imagens que permitam ao espectador ter a sensação de estímulo à sua libido. Essa sensação pode ser satisfatória ou redutora – talvez até possa ser ambas duas coisas ao mesmo tempo. Deste modo, podemos dizer que o filme pornográfico é aquele que é apresenta imagens pretensamente estimulantes ao mesmo tempo em que reduz o espectador à recepção maquinal de um produto. No entanto, então podemos crer que estes filmes que registram imagens de penetrações sexuais, o chamado sexo “explícito”, apresentam o sexo com intenção estética no sentido sensorial (afinal, mostram-se para que seja visto, segundo a lógica

²¹ Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

voyeurista de produção de imagens já apontada por diversos teóricos do cinema²²), mas sem qualquer intenção estética (ou arrojio) no sentido interpretativo. Neste sentido, a alma interpretativa de Simanowski poderia se interessar pelo erotismo, mas se veria impotente diante da pornografia. Por outro lado, o próprio conceito de pornografia seria inaceitável para a alma sensitiva, que poderia celebrar a alegria própria do ato sexual ou, no caso de se ver diante de gestos maquinais, desinteressar-se ou encarar como um teste a tarefa de suportar a melancolia própria daquilo; de todo modo, esta alma não poderia negligenciar o aspecto espetacular da provocação à libido. Para esta “alma sensitiva”, uma obra que provoca a libido de quem entra em contato com ela é, por esta razão, uma obra de inegável expressividade estética.

Talvez seja possível depreender esta relação a partir das palavras de H. S. Gumbrecht no seu texto “Produção de presença perpassada de ausência”, quando ele afirmou o valor da “*produção de presença*”, “*em que o aspecto da espacialidade é acentuado no conceito de presença, em detrimento do aspecto da temporalidade*”. Seguindo esta lógica, podemos apontar nas obras eroticamente estimulantes a capacidade de nos provocar através da sua simples presença, da sua ordenação corporal, em detrimento das relações narrativas antecedentes ou posteriores entre os personagens. O valor estético destas obras residiria então em ter o efeito de agir sobre a libido de seus espectadores. Ao falar das encenações operísticas, Gumbrecht afirmou o seguinte ao apresentar a sua visão da encenação “*ideal (...) no sentido de uma concepção de ópera como cultura de presença*”:

Sabemos, por exemplo, que seria importante preencher com uma encenação o espaço global de palco e da ópera para obter esses efeitos. E também é óbvio que a coreografia dos corpos no palco é mais importante do que o jogo mimético dos figurinos, dos gestos e da mímica. Podemos obter fortes efeitos de evento com a entrada e saída dos distintos cantores e com a entonação inicial e o posterior desvanecimento de suas vozes.²³

²² Veja-se, por exemplo, textos dedicados ao assunto como os de Christian Metz e Laura Mulvey, compilados em *A experiência do cinema*, livro organizado por Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

²³ Hans Ulrich Gumbrecht, “Produção de presença perpassada de ausência: sobre música, libreto e encenação”, publicado na Revista *Palavra* nº 7. Rio de Janeiro: Editora da PUC, 2001. Mais tarde, Gumbrecht aprofundou-se na questão em seu livro *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC, 2010. Na época de lançamento deste livro, entre fevereiro e março de 2011, o caderno Prosa & Verso do jornal O Globo publicou uma crítica de Andrea Daher a esta concepção estética “neossustancialista”, gerando uma réplica do autor, a réplica de Daher e a resposta final de Gumbrecht sobre o assunto. Os textos dessa discussão podem ser acessados em <http://observatoriodacritica.com.br/polemicas/polemica-entre-andrea-daher-e-hans-ulrich-gumbrecht/>.

Assim como a entrada e saída dos cantores e as entonações de suas vozes são fundamentais para os efeitos estéticos provocados pela ópera, o mesmo se dá em filmes eróticos. Não basta usar a nudez ou filmar o ato sexual para obter bom resultado, assim como não basta usar os dós-de-peito dos tenores – o efeito provocado sofre variações consideráveis por conta dos recursos formais usados na construção das obras.

As “almas” pensadas por Simanowski remetem à divisão nietzscheana entre os pólos apolíneo e dionisíaco da criação artística e da fruição estética. Como se sabe, no seu livro *Nascimento da Tragédia* Nietzsche afirmou que foi o predomínio das características apolíneas sobre as dionisíacas que acabou com a tradição das tragédias (ou “dramas musicais”) gregas. Características apolíneas como a harmonia, a racionalidade, o equilíbrio, a sobriedade – e, em última análise, a instituição da razão analítico-interpretativa e do logocentrismo²⁴. Algo semelhante foi afirmado por Susan Sontag ao questionar a abordagem crítica tradicional:

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfíxiante. (...) Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte.²⁵

Os discípulos de Dionísio não representam – eles exprimem, seja através da dança, da música ou de outras atitudes performáticas essencialmente sensitivas. O estímulo erótico é muito mais próximo de Dionísio do que de Apolo – por, como já apontou Bataille, envolver o imaginário da transgressão; no entanto, a proximidade com a morte não é exclusiva ao projeto racionalista e apolíneo – também a fúria dionisíaca leva a Thanatos. Esta morte dionisíaca pode ser a morte do sujeito, que se torna puro corpo. Ou pode ser a morte da sociedade, quando não há mais percepção do outro (cabe lembrar aqui as críticas aos aspectos preconceituosos de muitas pornochanchadas). Ou pode ainda ser a morte do autor, em que os sentidos e construções de signo (e a própria noção de indivíduo) se tornam vazios em favor da pura sensorialidade subjetiva. Ou pode, por fim, ser a morte da arte e, por consequência, da crítica, quando a experiência erótica de ‘puro corpo’ acaba anulando qualquer relação estética entre a obra artística e quem se relaciona com ela – e, por

²⁴ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia – Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Sobre o assunto, também foram publicadas conferências do filósofo, anteriores à publicação do seu primeiro livro, em que essa idéia já vinha sendo desenvolvida – como se pode conferir em *Introdução à Tragédia de Sófocles* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006) e *A Visão Dionisíaca do Mundo* (São Paulo: Martins Fontes, 2005).

²⁵ *Contra a Interpretação*, já citado.

fim, tornando a existência dessa obra apenas uma mera formalidade (para usar um termo que aqui ganha certa ironia). Citando novamente Sontag: “*Para evitar a interpretação, a arte pode se tornar paródia. Ou pode se tornar abstrata. Ou (“meramente”) decorativa. Ou pode se tornar não-arte.*”²⁶

Talvez seja este o ponto, então, que separa um produto pornográfico de uma obra erótica. Não se trata da capacidade desta última em gerar significados, nem de qual dos dois é capaz de provocar efeitos sobre a libido do espectador. Antes disso, trata-se de determinar qual deles *age* de fato (e com que *consequências*) e qual deles se resume a um objeto de uso, cujas características específicas são insignificantes, bastando que cumpram o requisito geral de exibir aquilo que o consumidor espera. Conforme diz uma citação do crítico Luigi Chiarini lembrada por Anatol Rosenfeld:

A criação artística tem leis muito distintas das industriais; ao passo que a arte é individualidade, personalidade, diferenciação, a indústria é uniformidade, estandardização, tipificação: a razão artística tende a diferenciar um filme do outro; a industrial, ao contrário, tende a uniformizá-los.²⁷

Ou seja, é preciso saber reconhecer qual destes filmes apenas entrega o produto pedido (no caso, as imagens de atos sexuais ou, no mínimo, de nudez das pessoas em cena), e portanto não é mais do que meramente pornográfico, e qual deles de fato consegue estabelecer uma relação estética vital com o espectador, em que a capacidade de contrariar as expectativas não é o menor dos requisitos.

²⁶ *Contra a Interpretação.*

²⁷ Citação lembrada por Rosenfeld no seu livro *Cinema: arte e indústria*, já citado.